# Die Operndichtung der deutschen Romantik

**Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper**

Einleitung und I. Teil

---

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Königl. Universität Breslau vorgelegt und mit deren Genehmigung veröffentlicht

von

Martin Ehrenhaus

aus Breslau

ACAD. LITTERAT. BIBL.

---

Dienstag, den 25. Juli 1911, vormittags ½11 Uhr
in der Aula Leopoldina der Universität

Vortrag:

**Richard Wagners Drama „Siegfrieds Tod“ im Verhältnis zur späteren „Götterdämmerung“.**

und Promotion

Breslau
Druck von R. Nischkowsky
1911

Gedruckt mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät
der Königlichen Universität Breslau.

Referent: **Prof. Dr. Koch.**

Termin der mündlichen Prüfung: 17. Mai 1911.

Die vollständige Arbeit erscheint als 29. Heft der „Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte", herausgegeben von Max Koch und Gregor Sarrazin, bei Ferdinand Hirt in Breslau.

Meinen Eltern!

# Vorwort.

In dem folgenden Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper ist der Versuch einer Darstellung dieser Geschichte auf einer allgemeineren als auf rein musikalischer Grundlage gemacht worden. Wenn dabei von der Operndichtung der deutschen Romantik ausgegangen wurde, so geschah das notwendig im Hinblick auf die veränderten Verhältnisse und Bedingungen, unter denen die romantischen Musiker des 19. Jahrhunderts an das Problem der Oper herantreten. Faßt man alle ihre Versuche auf musikdramatischem Gebiete nicht nur als Bestrebungen nach dem Musikdrama hin auf, sondern betrachtet man sie auch als Dokumente des Ringens nach einem Nationalkunstwerk, dann wird man die Geschichte der neueren deutschen Oper im eigentlichen Sinne überhaupt erst mit dem Auftreten der Romantiker beginnen können, denn das Schaffen der beiden großen Musikdramatiker des 18. Jahrhunderts, Glucks und Mozarts, entwickelte sich aus der fest auf nationaler Basis begründeten französischen und italienischen Oper heraus, und nur im deutschen Singspiel hatte das volkstümliche Element selbständig hervorzutreten gesucht.

Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit bestand also weniger in einer ästhetischen Würdigung der überhaupt vorhandenen romantischen Operntexte, als darin, das Verhältnis der Musiker zu den ihnen gebotenen „Dichtungen“ und Dichtern zu klären und ihre Befreiungsversuche von der Oper darzulegen.

Das Material an Texten war oft recht schwierig zu beschaffen. Deshalb bin ich Herrn Professor Dr. Petzet, der mir die umfangreiche Collectio Her (Operntexte) der Münchener

Hof- und Staatsbibliothek zugänglich machte, den künstlerischen Vorständen des Hamburger Stadttheaters, die mir einen Einblick in die Operntextkataloge gestatteten, und besonders Herrn Prof. Dr. Albert Kopfermann-Berlin, der mir in entgegenkommendster Weise die Benutzung der Partituren der Werke E. T. A. Hoffmanns und der reichhaltigen Textbüchersammlungen (u. a. auch des Weberschen Nachlasses) der Königlichen Bibliothek erleichterte, zu aufrichtigem Danke verpflichtet.

Vor allem aber habe ich des Interesses zu gedenken, das Herr Dr. Edgar Istel-München meiner Arbeit angedeihen ließ. Ich danke ihm auch an dieser Stelle aufs herzlichste.

Breslau, im Juli 1911.

**Martin Ehrenhaus.**

# Inhaltsverzeichnis.

Seite

**Einleitung:** Die Zusammenhänge der romantischen Oper mit der allgemeinen Geistesbewegung, insbesondere mit der literarischen Romantik . . . . . 9

**Teil I.**

A. Die Begründung der romantischen Oper durch E. T. A. Hoffmann . . . . . 19

B. Ihre Vollendung durch C. M. v. Weber . . . . . 29

C. Robert Schumann und die Aufnahme der Bestrebungen durch die anderen Musikdramatiker der Romantik . . . . . 36

**Teil II. Geschichte der romantischen Operndichtung** (1800—1850).

A. Allgemeine Einleitung.

B. Die Versuche romantischer Dichter.

C. Die erste Generation der musikalischen Romantiker.

1. Die vier norddeutschen Meister.

a. E. T. A. Hoffmann (1776—1822).

b. L. Spohr (1784—1859).

c. C. M. v. Weber (1786—1826).

d. H. Marschner (1795—1861).

2. Die zwei Süddeutschen.

a. Franz Schubert (1797—1828).

b. Konradin Kreutzer (1780—1849).

D. Die zweite Generation.

a. A. Lortzing (1803—1851).

b. F. Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847).

c. R. Schumann (1810—1856).

**Rückblick:** Der Erlösungsgedanke in der romantischen Oper.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543115_0182

# Einleitung.

## Die Zusammenhänge der romantischen Oper mit der allgemeinen Geistesbewegung, insbesondere mit der literarischen Romantik.

Was die literarische Romantik in Deutschland auf dem Gebiete des gesprochenen Dramas geschaffen hat, ist von verhältnismäßig geringer Bedeutung für die lebendige Wirkung geblieben[1]). Dagegen sollte durch ihre Anregungen der Bühne eine neue Art des Dramas erstehen: die deutsche romantische Oper des 19. Jahrhunderts. Allerdings gehen die Versuche und Bemühungen, in Deutschland auf nationaler Grundlage eine Oper zu schaffen, schon ins 18. Jahrhundert zurück[2]), und die Geschichte der romantischen Operndichtung muß notwendig mit einer Auseinandersetzung mit Herders Anregungen beginnen. Aber erst durch die Herrschaft der Romantik in Verbindung mit dem erwachenden Volksbewußtsein waren die Bedingungen gegeben, aus denen sich eine solche Oper entwickeln konnte. Die große Reformarbeit Glucks ging mehr auf eine radikale Beseitigung herrschender Übelstände hinaus und machte es sich zur besonderen Aufgabe, die innere dramatische Wahrheit in der Oper wieder herzustellen[3]). Mozart schrieb seine Musik meist zu italienischen Texten, bis er mit der „Zauberflöte" ein vollendetes deutsches Singspiel schuf, damit an sein Jugendwerk „Die Entführung aus dem Serail" anknüpfend. Beethoven

---

[1]) Georg Witkowski, Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts, 3. Aufl., Leipzig 1910.

[2]) Vgl. Karl Grunsky, Klassische Literatur und musikalisches Drama: Lessing und Herder. Bayreuther Blätter, 1899 und 1904. 22, 172 u. 230. 27, 11. Fr. Koegel, Ästhetische Hinweise auf das Musikdrama: Kürschners Wagnerjahrbuch. Stuttgart 1886. Wieland, Versuch über das deutsche Singspiel. Teutscher Merkur 1775.

[3]) W. Nagel, Entwickelung der Oper bis Gluck (Die Musik, 2. Jahrg., 1903): „Die deutsche Nationaloper hat er uns nicht schenken können. Die deutsche Vorzeit, von der er flüchtig einmal mit Klopstock träumte, blieb ihm verschlossen." — A. B. Marx, Gluck und die Oper. Berlin 1863. II.

gab es mit dem einzigartigen „Fidelio“ eine Oper auf rein menschlichem Grunde, ohne jedoch mit seiner Höhenkunst dem Volke näher zu kommen. Dies sollte erst den Romantikern in der Musik vergönnt sein, die in bewußter Anlehnung an die Errungenschaften ihrer großen Vorgänger Gluck und Mozart auf dramatischem Gebiete, in der Anwendung der reich ausgebildeten symphonischen Kunst der Haydn, Mozart und Beethoven und im Gefühle ihres Deutschseins, getragen von der Strömung der Zeit, sich in heißem Ringen theoretisch und praktisch um die Vollendung der deutschen Oper bemühten, die das Genie Richard Wagners am Ende des Jahrhunderts erreicht hat.

Gerade die Prophezeihungen und Aussprüche Herders aber zwingen zur Beschäftigung mit seinen Ansichten über die deutsche Oper, ehe wir zu ihrer Begründung durch die eigentlichen Romantiker übergehen.

Herders Ideal als Kunstwerk der Zukunft ist die Oper, nicht das Wortdrama. Allerdings verlangt er eine ganz andere Oper als die seiner Zeit. Er will „die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opernklingklangs“ umgeworfen und ein „Odeum“ aufgerichtet haben, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in dem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eins sind“. Er schreibt eine Satire „Olla Potrida musikalischer Gedanken und Empfindungen, oder die neueste deutsche Oper“ (genau wie es später Weber getan hat). Fast glaubt man in der „Ouverture“ zu diesem Stücke schon die romantische Ironie Tiecks im „Gestiefelten Kater“ vorklingen zu hören. Auch der Schluß reißt den Leser aus aller Illusion, wenn der Nachtwächter ruft: „Die Toren — Zeit verloren!“

Herders positive Versuche, gute Operndichtungen zu schaffen, konnten für das Zustandekommen einer nationalen Oper nichts bedeuten[1]). Was ihn zum Vorläufer der Romantiker in Bezug auf das Opernproblem macht, sind im wesentlichen folgende vier Punkte.

---

[1]) Philoktetes, Szenen mit Gesang. Brutus, Drama zur Musik. Vgl. die Vorrede zu Herders sämtlichen Werken. Zur schönen Literatur und Kunst, 6. Teil (1806). Die beiden Stücke zeigen im allgemeinen die Gestalt der Operndichtungen, wie sie Gluck (in französischer Sprache) zur Verfügung standen. Sie stammen ihrem Stoffe nach aus der Antike. Herder hatte nach der obengenannten Vorrede die Absicht, in seinem letzten Lebensjahre die Versuche „umzuarbeiten“ und dem „Geiste seiner Zeit“ näher zu bringen.

1. Herder betont die Notwendigkeit einer deutschen Oper, eines musikalischen Dramas für die Nation. „Die Mythologie der Alten kann der deutsche Dichter nicht brauchen. Aber die sogenannten mittleren Zeiten sind in ihren Märchen, in dem guten Glauben und Aberglauben, der sie beherrschte, in der ganzen Richtung, die die europäische Denkart damals nahm, sehr merkwürdig. Dieser Wahn liegt uns näher als der Mythus der Griechen und Römer.“ Aus dem Verständnis des deutschen Volkscharakters erwächst dann die Bekämpfung der Opern fremder Nationen, insofern sie den Ersatz für ein eigenes Musikdrama bilden sollten. Schon hier also beginnt der Kampf gegen die italienische Oper, der sich durch das ganze 19. Jahrhundert zieht. Wie später Hoffmann, begeistert sich Herder für die Taten Glucks und Mozarts. Als 25jähriger ruft er aus: „Oper, eine neue deutsche Oper, eine Oper der Menschheit zu schaffen . . .“ Aus dem nationalen Drama sollte das Menschheitsdrama hervorwachsen. Ähnliche Hoffnungen spricht Schiller in jenem berühmten Brief an Goethe vom 29. Dezember 1797 aus[1]). Und Goethe weist seinerseits auf Mozart hin, indem er dessen „Don Juan“ als ein Meisterwerk preist[2]).

2. Herder wendet sich gegen die Vernachlässigung des Textes: „Den Operndichter nennt man jetzt kaum; seine Worte, die man auch selten versteht, und die noch seltener des Verstehens wert sind, geben dem Tonkünstler nur Anlaß zu seinen (wie er es nennt) musikalischen Gedanken.“

Wie denkt sich Herder ein vollendetes Operngedicht? 1774 schreibt er an Gluck: „daß hier (bei einem Operntext) der Dichter nur ebauchieren, vorzeichnen, gleichsam Worte nur einstreuen wollte, um die sonst unbestimmten Empfindungen der Musik zu bestimmen. Der Text sollte nur sein, was die Unterschrift am Gemälde oder an der Bildsäule ist.“ Damit entschuldigt er das „Abgebrochene“, dem Lesen nach „Einzelne und Wüste“. Elf Jahre später sagt er: „Worte müssen vorher und durch sich selbst Musik sein, damit sie der Beihülfe der Musik wert werden“. Dies soll wohl heißen, daß die Worte ihre Melodie latent in sich haben müssen, sodaß der Komponist

[1]) „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte . . .“

[2]) Goethe an Schiller, 30. Dezember 1797.

durch seine Musik nur erfüllt, was dem Dichter vorgeschwebt hat[1]). Das wesentlichste ist jedenfalls, daß Herder die Forderung stellt, Dichter und Musiker müßten harmonisch zusammengehen: ein Kunstwerk kann nicht durch Zufall entstehen[2]). Die bilderreiche Sprache macht noch lange keinen guten Operntext: „Was ist das für eine Poesie zur Musik, wo nur Bilder sind und keine Empfindungen!"

3. Als unmittelbarer Vorläufer Hoffmanns erscheint Herder, wenn er sich gegen die Meinung wendet, die das Wunderbare in der Oper verwirft (Götter-, Wunder- und Feenwelt) und sich fragt und quält, wie Menschen an dergleichen Träumen der Un- oder Übernatur Geschmack finden können. „Sind wir im wirklichen Traume nicht ebensowohl in einer Zauberwelt? und wie wahr sind uns die Träume. Darfs also keine Kunst geben, die uns mit den schönsten Träumen aufs schönste auch wachend vergnüge? Einmal in eine Welt gesetzt, in der alles singt, alles tanzet, entspreche auch die Welt ringsum dieser Gemütsart: sie bezaubere."

4. Herder hat das Gesamtkunstwerk, als das Werk eines Genies, klar im Geiste und weissagt mit kühner Zuversicht: „Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der diesen Trödelkram wortloser Töne verachtend, die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung reinmenschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer, und vielleicht

[1]) Es ist eine der schwierigsten Fragen der Oper, wie die Sprache des Textes gehalten sein soll, und nur eine eingehende Sonderuntersuchung könnte hier zu wesentlichen Ergebnissen führen.

[2]) Dieser Zufall hat in der ganzen Geschichte der romantischen Oper eine große Rolle gespielt. Vielleicht kann man sagen, daß schon Herder selbst unter ihm zu leiden hatte, denn die Verbindung zwischen ihm und Gluck zum Musikdrama, die ohne Zweifel ungeheuer segensreich für die deutsche Oper hätte werden können, kam nicht zustande. Daß sich Dichter und Musiker, die ihrem Wesen nach für die Sache geeignet waren, fast nie zum gemeinsamen Schaffen vereinigen konnten, lag zum Teil an äußeren Umständen, zum Teil an den verschiedenen sozialen Bedingungen, unter denen sie wirkten.

eifert ihm bald jemand vor.“ — In diesen Worten sind fast alle grundlegenden Probleme der kommenden romantischen Oper enthalten. Der Ausdruck „wortlose Töne“ weist auf das oben erwähnte Verhältnis zwischen Poesie und Musik hin, der vom „gemeinen Musikus“ aber zeigt, wie klar sich Herder darüber war, was den meisten Opernkomponisten fehlte: sie waren eben nur Musiker. Um aber ein Drama zu schaffen, mußte man mehr sein als das: Dichter und Philosoph dazu. Nicht der Fortgang des 18., wohl aber der des 19. Jahrhunderts brachte den verheißenen Mann, aber vor ihm kamen die, welche ihm „voreiferten“. Es waren E. T. A. Hoffmann und C. M. v. Weber. Sie wollten das erfüllen, was Herder forderte. Sie sahen deutlich den richtigen Weg. Die Schranken ihrer Begabung und das Versagen der Operndichtung ließen sie das Gesuchte in seiner Vollendung nicht erreichen. Und so bestanden Jean Pauls Worte in seiner Vorrede zu den „Phantasiestücken in Callots Manier“ von Hoffmann zu Recht weiter, „daß wir noch bis auf diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine Oper zugleich dichtet und setzt“. (Bayreuth, den 24. November 1813.) Auch Jean Paul also erhofft die Vollendung der Oper durch einen Dichterkomponisten und muß daher in diesem Zusammenhange mit Herder genannt werden. Gerade das Problem, ob der Musiker sich seine Oper auch selbst dichten müsse, behandelt Hoffmann ausführlich in seinem Zwiegespräch „Der Dichter und der Komponist“ [1]).

Bevor aber auf die Theorie und die Begründung der romantischen Oper durch die musikalischen Romantiker eingegangen wird, ist kurz zu erörtern, wie sich die Führer der literarischen Romantik zur Oper und ihrer Entwickelung stellten.

Zusammenhängende Auseinandersetzungen darüber haben wir zunächst bei A. W. Schlegel. In seiner dritten Vorlesung [2]) kommt er auf die „falsche Vergleichung der alten Tragödie mit der Oper“ zu sprechen. Er entwickelt dabei seine Ansichten aus der bisherigen Geschichte der Oper heraus, ohne an die Möglichkeit einer Reform dieser Kunstgattung zu denken. Er behauptet, daß in der Oper „die Poesie nur Nebensache“ sei,

[1]) Edgar Istel, Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland (später angeführt als „Istel“). Leipzig 1909, S. 140.

[2]) Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, Heidelberg 1809.

daß sie „unter ihren Umgebungen fast erdrückt“ würde. Die beste Vorschrift für einen Operntext sei daher die, eine poetische Skizze zu liefern, deren Umrisse nachher durch die übrigen Künste ausgefüllt und gefärbt werden sollten. In der Eigentümlichkeit der Oper, mehrere Künste zu verwenden und zu vereinigen, findet Schlegel keine Möglichkeit eines harmonischen Zusammenwirkens, sondern nur eine „Anarchie der Künste, da Musik, Tanz und Dekoration durch Verschwendung ihrer üppigsten Reize sich gegenseitig zu überbieten suchen“. Er sieht ihr Merkmal, den fantastischen Zauber gerade „in der Verwirrung des Überflusses“, in dem „schwelgerischen Wetteifer der Darstellungsmittel“, und stellt sich mit diesen Anschauungen in Gegensatz zu Herder und den musikalischen Romantikern, die das „Opernhafte“ (im schlechten Sinne) aus der Oper entfernen wollen. Wenn Schlegel fragt, „welch' eine Opernmusik wäre das, welche die Worte mit den einfachsten Modulationen bloß rhythmisch begleitete“, so könnte man ihm erwidert haben: die Musik Glucks, der auch durch seine Worte Schlegels Irrtum bewiesen hat[1]). „Es sind keine wirklichen Menschen, sondern eine seltsame Art singender Geschöpfe“, die in der Oper ihr Wesen treiben und „diese Feenwelt bevölkern“, fährt Schlegel fort. Auch das ist nicht vollkommen richtig; denn Mozart und Beethoven hatten Menschen von Fleisch und Blut auf die Bühne gebracht[2]). Nach Schlegel schadete es nicht, daß „die Oper uns in einer meist nicht verstandenen Sprache vorgetragen wird: der Text geht ja ohnehin in solcher Musik verloren“.

Mit derartigen Ansichten konnte dieser Romantiker also nicht fruchtbar für die Entwickelung der Oper werden. Ungleich bedeutungsvoller ist Ludwig Tieck dafür. Auch er zeigt in seinen theoretischen Auseinandersetzungen[3]) zwar ein gewisses Schwanken im Beurteilen der Oper, gibt aber mancherlei Anregungen und hat zu wiederholten Malen in ihrer Geschichte

[1]) „Wenn ich eine Oper komponiere, suche ich zu vergessen, daß ich Musiker bin.“

[2]) Besonders in der „Entführung“, in „Figaros Hochzeit“, Beethoven im „Fidelio“, der damals allerdings noch nicht allzu bekannt gewesen sein dürfte.

[3]) Ludwig Tiecks Schriften. 11. Band, Berlin 1829. Vorbericht zur dritten Lieferung, S. XLVIII.

selbst eine Rolle gespielt. Ganz anders wie Schlegel hat er die Bedeutung und das Wesentliche in Glucks und Mozarts Opern erfaßt. Ebenso wie Hoffmann unterscheidet er zwischen tragischer und romantischer Oper. „Beschränkt ist die ernsthafte, oder tragische Oper: wie sie an die Tragödie gränzen darf, wie Deklamation in Gesang übergehen kann", hat uns Gluck bewiesen. Die „romantische" Oper hat sich seiner Ansicht nach „am klarsten und kühnsten in Mozarts großen Werken" entwickelt. Der „Don Juan" wird als ein Gipfelpunkt hingestellt, durch den die „letzte Gränze des Möglichen" schon berührt sei.

Auch Hoffmann geht bei seiner Begründung der romantischen Oper von Gluck und Mozart aus. Wir verbinden mit dem Begriff außer dem „romantischen" noch das nationale Element. In diesem Sinne kann man eine deutsche, eine französische und vielleicht auch eine italienische musikalische Romantik, und damit eine deutsche, französische, italienische romantische Oper, unterscheiden. Die deutsche romantische Oper tritt am Anfange des 19. Jahrhunderts ins Leben. Mozart und Beethoven können in diesem Zusammenhange nur als ihre Vorläufer betrachtet werden, noch mehr natürlich Gluck. Dieser und Beethoven durch die dramatische Musik und ihr allgemeines Verhältnis zur Textdichtung, Mozart auch durch die Stoffe seiner Opern. Nur in Glucks „Armida" könnte man stellenweise ein Vorwegnehmen romantischen Geistes auf musikdramatischem Gebiete finden[1]).

Tieck ist sich nicht ganz klar über die Form der romantischen Oper. Er denkt sie sich wohl so unbeschränkt und mannigfaltig, wie die romantische Poesie oder die romantische Komödie. In dieser Ansicht liegt zweifellos eine Gefahr für das Zustandekommen eines richtigen Dramas. Das „Romantische" der Oper soll sich ja nicht in der Auflösung ins Formenlose als solches offenbaren, wie Tieck das allem Anschein nach will.

Schon die Stufe, auf der damals die Musik angelangt war, hätte einer solchen Formlosigkeit nicht genügen können, und selbst der vollständige Bruch mit der Überlieferung durch R. Wagner führte ganz andere Gesetze für das Musikdrama ein, als sie vielleicht Tieck vor-

[1]) Für diesen Gegenstand der Aufsatz: Die musikalische Wasserpest von A. W. Ambros (Bunte Blätter, Leipzig 1874), der zeigt, wie „Don Juan", die „Zauberflöte" usw. „stoffartig" weiter gewirkt haben. Vgl. auch Komorzynski, Emanuel Schikaneder. Berlin 1901. S. 134 ff.

geschwebt haben. Allenfalls könnte man an das „Musikdrama“ der Jung-Franzosen (Debussy's „Pelleas et Melisande“) denken, wollte man sich eine Vorstellung von der Auflösung ins Unbestimmte, in „Stimmung“ durch die Musik machen[1]).

Daß Tieck mit den nachahmenden Übertreibungen der Mozart'schen Werke nicht einverstanden ist, geht klar aus folgenden Worten hervor: Die „Sucht, das Vollendete (Mozart) zu überbieten, hat sehr geschadet und nichts rechtes zu Wege gebracht“. — Die Erwartung, Tieck würde nun bestimmter neue Pfade weisen, wird nicht erfüllt. Von grundlegenden Bemerkungen kommen nur einige wenige in Betracht, die wieder auf Einzelfragen Bezug nehmen. Aber an zwei Stellen spricht er in der Tat bedeutsame Worte aus, die zum Teil wiederum an Hoffmann gemahnen. Er hält die „echte romantische Oper“ für ein „wahres deutsches Gewächs“ und hofft, daß sie sich „in Zukunft vielleicht noch mehr als solches ausbilden“ wird. Vor allem aber überrascht er durch die klare Formulierung der ersten und vornehmsten Bedingung für das Zustandekommen einer Oper als eines Kunstwerkes. „Sollte es einmal einem Dichter gelingen, eine gute Oper zu schreiben, so muß er vorerst mit dem Musiker ganz einverstanden sein[2]); der Musiker muß wissen oder in der Begeisterung mit seinem Gefühl einig sein, inwiefern das Werk an Tragödie oder Komödie grenzen soll, welche Art des Witzes und Humors . . . herrschen . . . darf, . . ., um in jeder Produktion eine neue Form, eine neue Gattung von Musik hervorzubringen . . .“ Der Verlauf der Entwickelung sollte zeigen, wie selten es zu einem wirklichen Einverständnis zwischen Dichter und Musiker gekommen ist, sollte beweisen, wieviel Kämpfe nötig waren, um eine Oper, eine deutsche Oper, zu vollenden. Oft erst nach langem Ringen, mitunter trotz dieses Ringens überhaupt nicht[3]), kam das Werk zustande.

[1]) Die Parallele stimmt allerdings nicht ganz genau, wenn man sich dabei auf die Worte bezieht, die Tieck die Violine in der „Verkehrten Welt“ sprechen läßt (Phantasus II). Violino Primo Solo: „Wie? es wäre nicht möglich, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren?“ Das „Musizieren“ Debussy's ist ja keine Musik in Worten und Gedanken, sondern aufgelöste Stimmungskunst.

[2]) Goethe zu Eckermann (9. Oktober 1828): „Aber soviel ist gewiß, daß ich eine Oper nur dann mit Freuden genießen kann, wenn das Sujet ebenso vollkommen ist wie die Musik, so daß beide miteinander gleichen Schritt gehen.“

[3]) Vgl. weiter unten: Mendelssohn.

Das Tragische und Bedauernswerte dieser Geschichte liegt darin, daß die richtigen Geister so oft aneinander vorbeigingen, daß der Zufall so häufig seine Hand im Spiel hatte[1]); daß die deutschen Theaterverhältnisse der ganzen Zeit, vor allem aber auch die sozialen Strömungen, der Charakter des deutschen Publikums, zu ungünstig waren, um ein Nationalkunstwerk, wie es die musikalischen Romantiker erstrebten, in seinem Entstehen zu unterstützen. Daß die ganze lange Bewegung nach dem Musikdrama hin nicht vergeblich war, haben wir dem Genie Richard Wagners zu danken[2]). Ohne ihn wären kostbare Kräfte umsonst verschwendet worden.

Außer bei Schlegel und Tieck finden sich noch bei Jean Paul[3]) zusammenhängende Erörterungen, die sich zwar nicht unmittelbar mit dem Problem der Oper beschäftigen, dafür aber wichtige Erklärungen für das Stoffgebiet der romantischen Oper enthalten. Aus seiner Definition des Romantischen als „des Schönen ohne Begränzung oder des schönen Unendlichen" leitet er ab, wie es gerade für ein Kunstwerk, innerhalb dessen der Musik eine so große Bedeutung zukommt, ganz natürlich war, daß sie sich das „Reich des Unendlichen über der Brandstätte der Endlichkeit" erschloß, und „Engel, Teufel, Heilige, Selige" in der romantischen Oper heimisch wurden. In diesem Zusammenhange erhält der Geister- und Zauberspuk der Oper, also das, was oft als opernhaft im schlechten Sinne bezeichnet wird, eine tiefere Begründung, die sie weit über die Maschineneffekte der Zauberposse erhob. Aus einer unendlichen Sehnsucht, aus unerfülltem Verlangen entstand die Beseelung der Natur und ihrer Geistermächte. Auch Aberglaube, Geisterfurcht, Geisterliebe haben in diesem Sehnen und Bangen ihren Ursprung[4]). Außer dieser „Naturromantik", der Romantik im eigentlichen Sinne, aus der heraus in der romantischen Oper

---

[1]) Vgl. die Entstehungsgeschichte des „Hans Heiling".

[2]) In dieser Arbeit wird Wagner nur vergleichsweise behandelt werden. Über seine Beziehungen zur musikalischen Romantik vgl. Hedwig Guggenheimer, E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner (Richard Wagner-Jahrbuch Bd. II. Berlin 1907). H. v. Wolzogen, E. T. A. Hoffmann und R. Wagner (Deutsche Bücherei, Bd. 63). A. Ettlinger, im Richard Wagner-Jahrbuch von 1886.

[3]) Vorschule der Ästhetik. Stuttgart und Tübingen 1813. V. Programm,

[4]) Jean Paul überschreibt den 24. Paragraphen des V. Programms geradezu „Poesie des Aberglaubens".

unter anderem „Undine“, „Melusine“, „Hans Heiling“, „Der Vampyr“ geboren wurden, spricht Jean Paul von einer indischen Romantik (z. B. „Jessonda“), einer orientalischen („Abu Hassan“, „Oberon“, „der Bäbu“) und einer Ritterromantik („Euryanthe“, „der Templer und die Jüdin“, die „Kreuzfahrer“). Fügen wir noch den stofflichen Nutzen, den die musikalischen Romantiker aus der Wiederbelebung der alten Volksbücher und -Sagen zogen, hinzu, („Genoveva“, „Faust“ u. a. m.) so haben wir fast alle Stoffe der romantischen Oper beisammen und aus der der Romantik eigentümlichen Geistesart abgeleitet.

Als der Begründer der deutschen romantischen Oper galt bisher nur C. M. v. Weber, und sicherlich mit Recht sagte Max Koch in seiner Literaturgeschichte[1]), daß erst durch den „Freischütz“ Webers die romantische Oper als eine vollberechtigte Gattung des deutschen Dramas geschaffen war. Durch die neueste Forschung[2]) aber wird der Beweis erbracht, daß als eigentlicher Begründer der romantischen Oper unzweifelhaft E. T. A. Hoffmann zu bezeichnen ist.

---

[1]) Max Koch, Geschichte der deutschen Literatur, Leipzig 1910 (3. Aufl., S. 410). Vgl. aber auch Kochs Hoffmannbiographie (1889) im 147. Bande von Kürschners „Deutscher Nationalliteratur“, S. 131 ff.

[2]) M. Plüddemann, E. T. A. Hoffmann als Musikschriftsteller (Bayreuther Blätter 1879, II, 338 f.). E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften, herausgegeben von Edgar Istel (Bücher der Weisheit und Schönheit), weiterhin angeführt als M. S. Erwin Kroll, E. T. A. Hoffmanns musikalische Anschauungen. Königsberg 1909. Carl Schäffer, Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen. Marburg 1909. Grisebach, Einl. zu Hoffmanns sämtl. Werken (angeführt „Grisebach“).

# I.

## A. Die Begründung der romantischen Oper durch E. T. A. Hoffmann.

Zugleich mit der Herrschaft der Romantik vollzog sich ein neues Ereignis im deutschen Geistesleben: der Eintritt der Musik in die allgemeine Kultur der Zeit[1]). Schon in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts bereitete sich diese Erscheinung vor. Immerhin gingen noch am Ende dieses Jahrhunderts die Musik und die großen Musiker ohne inneren Zusammenhang mit der Geistesströmung ihre eigenen Wege. Ohne die Unterstützung und das Verständnis musikalisch gebildeter adliger Kreise hätte z. B. Beethoven noch schwerer zu kämpfen gehabt[2]). Von einer nationalen Kunst der Musik konnte keine Rede sein, wenn auch schon hier und da Versuche gemacht waren, Theater für das deutsche Singspiel und für eine deutsche Oper zu errichten, und so die einseitige Herrschaft der italienischen Oper zu beseitigen. Aber erst die führenden Musiker der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bewirken einen allmählichen Umschwung in der Schätzung ihrer Kunst im Verhältnis zur allgemeinen Kultur. Die musikalischen Romantiker sind mehr als nur Musiker, wie es die musikalischen Klassiker waren. Sie nehmen gesellschaftlich eine ganz andere Stellung ein als diese[3]). Ihr Interessenkreis erweitert sich; sie sind sorgfältiger erzogen. Mit Wissenschaft und Bildung stehen sie in lebendiger Fühlung: sie haben ein gutes Stück der Kultur ihrer Zeit in sich aufgenommen, haben vor allem Beziehungen zur Literatur und geistigen Bewegung. Drei der bedeutendsten musikalischen Romantiker, Hoffmann, Weber und Schumann, sind zugleich roman-

[1]) E. Glöckner, Studien zur romantischen Psychologie der Musik mit besonderer Berücksichtigung E. T. A. Hoffmanns, 1909. S. 7.

[2]) Hugo Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven, Berlin 1901, S. 27 und 54.

[3]) W. H. Riehl, Musikalische Charakterköpfe, Stuttgart 1899. I, 339. Was hier von Spohr und Weber gesagt wird, gilt mehr oder weniger auch von den meisten anderen musikalischen Romantikern.

tische Dichter, vorzüglich Schriftsteller und Kritiker[1]). Hoffmann hat stark auf Schumann, Hoffmann und Weber haben nachhaltig auf Richard Wagner eingewirkt. Hoffmann und Schumann ihrerseits haben tiefe Anregungen von Jean Paul erhalten. Gemeinsam ist ihnen allen das Eintreten für deutsche Art. Sie streben bewußt nach einer deutschen Kunst und sehen in der zu schaffenden deutschen Oper ihre höchste Aufgabe. Dadurch wird ihnen der Kampf gegen die fremde, besonders gegen die italienische Oper zur Pflicht. Vom ausschließlichen Standpunkte des Musikers aus läßt sich die Gesamtheit ihres Strebens und Trachtens nicht mehr beurteilen. Sie stellen die vollentwickelte musikalische Kunst in den Dienst einer allgemeineren Aufgabe: der Schöpfung des deutschen musikalischen Dramas[2]). Der erste von ihnen, der mit ganzer Seele für diese Idee eintritt, ist E. T. A. Hoffmann.

Hoffmann, gleich Weber, Spohr und Marschner ein Norddeutscher, entstammte einer ostpreußischen Juristenfamilie. In der Einleitung zu seiner Hoffmannbiographie[3]) hat Ellinger auf des Dichters Zusammenhang mit dem Volkscharakter seiner Heimatprovinz hingewiesen und des Dichter-Musikers eigentümliche Doppelnatur durch seine Abstammung zu erklären versucht. Diese Natur befähigte Hoffmann, zugleich künstlerisch zu schaffen und verstandesmäßig klar Kritik zu üben und Theorien zu begründen. Für das Verständnis des Künstlers Hoffmann ist vor allem nötig, daß man ihn als ursprünglichen Musiker auffaßt. Als solcher steht er durchaus auf klassischem Boden und sieht sein Musikideal in Gluck und Mozart erfüllt. Dies muß man sich stets vor Augen halten, wenn man seine Stellungnahme zu den Werken der Zeitgenossen richtig verstehen will.

---

[1]) Riehl, a. a. O. I, 349: „Weber war wirklich Musiker und Schriftsteller zugleich; Spohr ein schreibender Musiker.“ Das Gleiche wie von Weber gilt von Hoffmann und Schumann; dasselbe wie von Spohr auch von Marschner, Mendelssohn und Lortzing.

[2]) Das musikalische Drama Glucks war ja nicht auf nationaler Grundlage entstanden. Vgl. S. 1. — Der Name „musikalisches Drama“ im bewußten Gegensatz zur üblichen Bezeichnung „Oper“ angewendet, erscheint im modernen Sinne zuerst wieder bei Hoffmann. Vgl. S. 15 und für die frühere Anwendung: Edgar Istel, Die Entstehung des deutschen Melodramas. Die Musik. V. Jahrgang, Bd. XVIII.

[3]) E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke. Hamburg 1894.

Für die weitere Entwicklung Hoffmanns entscheidend war sein Bekanntwerden mit der Romantik als der geistigen Richtung, auf die er seiner ganzen Begabung nach hingewiesen war. Dies geschah 1804 in Warschau. Durch seinen Freund Hitzig lernte er Tiecks Schriften, Novalis, einzelnes von Brentano, auch Schlegels Calderonübersetzung kennen. Nach Ellinger soll er sich mit den theoretischen Schriften der Romantik kaum näher beschäftigt haben; doch steht wohl fest, daß er auch die Strömung der Naturphilosophie in sich aufgenommen und Schuberts „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft" genau studiert hat[1]). Besonders beeinflußt wurde er von der volkstümlichen Seite der Romantik. Wackenroders „Herzensergießungen", Tiecks „Sternbald" und „Phantasien" wirkten lebhaft auf ihn und trugen Früchte in seinem eigenen dichterischen Schaffen. Für sein Verhältnis zur Oper kommt noch hinzu, daß er in lebendiger Fühlung mit dem Theater stand, als Kapellmeister mehrere Jahre hindurch das Bühnenleben kennen lernte, daß er als Musiker, Maler und Dichter auf das Gesamtkunstwerk hinzielen mußte.

So finden wir in Hoffmanns künstlerischer Persönlichkeit alle Bedingungen für einen Neubegründer der deutschen Oper vereinigt. Wenn er das Reformwerk nur in der Theorie ausgeführt, nicht aber in der Praxis erreicht hat, so hängt das einmal mit seinen oben erwähnten rein musikalischen Anschauungen zusammen, dann damit, daß sich seine Begabungen im Verlaufe seiner Entwicklung trennten, anstatt vereint zusammenzuwirken.

Die wichtigste theoretische Schrift für die Begründung der romantischen Oper ist der Dialog „Der Dichter und der Komponist"[2]). In der Einleitung entrollt Hoffmann ein Bild der Zeit und zeigt dann, welchen Bedingungen die Oper, die „romantisch" genannt werden kann, als eigentümliche Gattung des deutschen Dramas zu genügen hat; daß sie nicht aus der

[1]) Vgl. O. F. Walzel, Deutsche Romantik, Leipzig 1908.

[2]) Vgl. Hoffmanns Vorwort zu den Serapions-Brüdern (Grisebach VI, 7). Koch in seiner Hoffmannbiographie: „Wie ernst Hoffmann über die Forderungen der Oper dachte, zeigt der in die Serapionsbrüder aufgenommene Dialog »der Dichter und der Komponist«. Unter den vielen theoretischen Vorläufern Wagners darf Hoffmann, der Dichter und Musiker, nicht vergessen werden".

früheren Zauberoper entsprungen, sondern mehreren zusammenfließenden Strömungen ihr Leben verdankt.

Den Hintergrund bilden die kriegerischen Ereignisse der Zeit. Von ihnen abgekehrt lebt der romantische Komponist vertieft und versunken in die herrliche, bunte, fantastische Welt der Töne. Gewaltsam wird er aus seinen Träumen aufgeschreckt und in die wogende Menge hineingerissen, in deren Trubel er seinen Freund Ferdinand findet, einen Dichter, der dem Rufe des Vaterlandes gefolgt ist, die Liebe zur Kunst aber nicht verloren hat. Zu ernsten Betrachtungen sehen sich die Freunde bewegt. Durch die Gewalt und das Klirren der Waffen werden sie daraus aufgerüttelt und der Untätigkeit entrissen. Wenn auch zuerst bloß schwache Hoffnung auf die Kunst in den rauhen Zeiten vorhanden ist, sie fühlen bald, daß einzig die Kraft Gedeihen zu bringen vermag, daß der Krieg die Nation einigen und stärken wird, und daß dann auch die Kunst zu neuer Blüte gelangen kann, wenn nur eines nicht fehlt: der Glaube an ihre Größe und Heiligkeit. Und so scheiden die beiden und schwören sich Treue für das Leben, Treue für die Kunst als für ein höheres Sein.

So zeigen sich bei Hoffmann zwei hervorstechende Merkmale der Geschichte der deutschen Oper: das nationale Element und der tiefe Ernst, mit dem die Sache der Kunst als etwas Großes, Heiliges, nicht als eine leichte Zerstreuung, aufgefaßt wird.

In dem Gespräche selbst wird ausführlich Hoffmanns Standpunkt in Bezug auf das Opernproblem dargelegt. Die Form des Dialoges ist bezeichnend für die musikalischen Romantiker. Auch Weber, Schumann, und noch Wagner, haben sie gern benützt, um den verschiedenen Stimmen, die in ihnen erklangen, Ausdruck zu geben. Hoffmann läßt sich als Musiker und als Dichter hören; er sucht die einzig mögliche Art, wie beide sich in der Oper zu vereinigen haben, herauszustellen. Indem die ernste tragische Oper als die höchste, erstrebenswerte Stufe für den Komponisten bezeichnet wird, bildet sich zum ersten Male der Begriff „romantische Oper“; sie wird als die einzig wahrhafte hingestellt. Allerdings versteht Hoffmann unter „romantischer Oper“ in ihrem „wahrhaften“ Sinne nicht jede Zauber- und Feenoper[1]); seine Auffassung ist nur verständlich unter

[1]) Also auch nicht jede Märchenoper braucht „romantisch“ zu sein.

der Voraussetzung, daß die Musik von ihm überhaupt als „romantisch“ oder die „romantischste“ aller Künste bezeichnet wird. Nur im Reiche der Romantik ist die Musik zu Hause, denn sie ist die Kunst des Unendlichen; sie spricht aus, was uns in anderer Form wiederzugeben unmöglich ist; sie weckt die Sehnsucht nach einem fernen Reich, das wir nur ahnen können; sie erfüllt ideal etwas, wonach unser Wesen real vergeblich verlangt. Diese neue vertiefte Auffassung der Musik und ihrer Sendung nun wird unmittelbar übertragen auf die Oper, die den Namen „romantisch“ verdienen will. Der Dichter einer solchen Oper muß Erscheinungen aus jenem fernen Geisterreich ins Leben, d. h. in die Handlung der Oper einführen, denn die Musik ist ja fähig, diesen Erscheinungen Ausdruck zu geben, sie zu beseelen. Aus dem Geiste der Musik muß der Stoff geboren werden, nur dann vermag der Musiker sich daran zu begeistern. Nicht läppische dumme Zauberpossen, nicht Maschineneffekte sind das Wesentliche; das romantische Opernkunstwerk wird erst durch die sichtbarliche Einwirkung einer andern Natur geschaffen. In ihm wird ein „romantisches Sein“ erschlossen, das nach einer höheren Ausdrucksweise verlangt als sie die gewöhnliche Sprache bietet. Diese Ausdrucksweise ist der Gesang, ist die Musik überhaupt.

Hoffmanns neue Begründung der Oper zeigt also eine aus der eigentümlichen romantischen Geistesart hervorgegangene Umbildung der älteren tragischen zur modernen romantischen Oper. Er erkennt vollkommen die Bedeutung des Gluckschen Musikdramas, nicht ohne auch dabei etwas von seiner romantischen Auffassung geltend zu machen[1]).

Jedenfalls hat er ein einheitliches Kunstwerk im Sinne gehabt, in dem Dichtung und Komposition aus derselben Quelle entspringen müssen. An der diesbezüglichen Stelle des Dialoges wird für dieses neue Kunstwerk auch schon der Name „musikalisches Drama“ eingeführt. Neben der romantischen Oper wird die „Opera buffa“ in dem Gespräche behandelt und eben-

[1]) Vgl. M. S. S. 47: „Die geheimnisvolle dunkle Macht, die über Göttern und Menschen waltet, schreitet sichtbarlich vor seinen (des Zuschauers) Augen daher, und er hört, wie in seltsamen, ahnungsvollen Tönen diejenigen unabänderlichen Ratschlüsse des Schicksals, das selbst die Götter beherrscht, verkündet werden“. Doch folgt dann sofort eine Einschränkung: „Von diesen rein tragischen Stoffen ist das eigentlich Fantastische ausgeschlossen“.

falls eigenartig umgedeutet. Während sich nur im wahrhaft Romantischen das Komische mit dem Tragischen zu einer Einheit vermischt, ist es in der komischen Oper der Gegensatz, der ihre Wirkung ausmacht, der Gegensatz, der aus dem Hinausschreiten des Abenteuerlichen in das gewöhnliche Leben entsteht. An die Stelle des Romantischen tritt das Fantastische. Als der Meister der komischen Oper wird Mozart gepriesen. In Hoffmanns Auffassung erscheint „Cosi fan tutte" als vollendetes Kunstwerk dieser Gattung, vor allem durch die Ironie in der Musik. Mit Verachtung tut Hoffmann alle Versuche ab, das weinerliche Schauspiel auch in die Oper hineinzutragen[1]).

Sind das vorwiegend die Ansichten des Musikers, so läßt Hoffmann auch den Dichter ausführlich zu Worte kommen, um sich über die Frage des Zustandekommens einer Oper zu verbreiten. — Im Dichter wird durch den Musiker die Begeisterung geweckt[2]); er bekommt überraschend neue Einblicke in das Wesen der Kunst, und obwohl er die Schwierigkeit seiner Aufgabe begreift, wird die Schaffenslust in ihm erregt. — Nun wird das für die ganze folgende Entwicklung der deutschen Oper wichtigste Problem berührt: „warum schreibt sich der Komponist nicht selber den Text zu seinen Opern? Eine überzeugende Antwort weiß Hoffmann nicht zu geben[3]). Er führt mehrere Gründe an: die Fantasie des Musikers kann wohl so

[1]) Als warnende Beispiele werden angeführt: „Das Waisenhaus" von Joseph Weigl (1808), „Der Augenarzt" von Gyrowetz (1811). — Auch die literarischen Romantiker bekämpften die Rührstücke mit ihrer philisterhaften Moral.

[2]) Ferdinand: „Es geht mir jetzt ebenso wie . . . indem du von deiner Kunst begeistert sprichst, erhebst du mich zu Ansichten, die mir sonst verschlossen waren und du kannst mir glauben, daß ich mir in dem Augenblick einbilde, recht viel von der Musik zu verstehen — ja, ich glaube, kein guter Vers könne in meinem Innern erwachen, ohne in Klang und Sang hervorzugehen", siehe oben S. 3/4.

[3]) Er verlangt vom Operndichter, er müsse ebensogut gleich alles im Inneren komponieren wie der Musiker: von diesem unterscheidet ihn nur die fehlende technische Herrschaft über die Musik, wie jenem die Beherrschung des Dichtens abgeht: deutet diese Forderung nicht doch auf den Dichtermusiker in einer Person hin, und bedarf die Oper der hergebrachten Form mit Arien, Terzetten, Liedern usw., die erst ein Dichter „verfertigen" muß? Erst Richard Wagner gelangte bis zu diesem Punkte des Operproblems. Vgl. auch Hans Pfitzner, Zur Grundfrage der Operndichtung (Süddeutsche Monatshefte, VI. Jahrgang, I, 576): „das Wesen des musikalischen Dramas erfordert . . . eine Einschränkung des dichterischen Wortes".

weit gehen, einen guten Stoff (sujet) zu erfinden, aber das technische Rüstzeug zum Versemachen fehlt. Vor allem droht die Begeisterung zu verfliegen, wenn sich der Musiker, bevor er seine Kunst ausüben kann, erst mit dem mühsamen Dichten abplagen muß. — So war auch Hoffmann nicht der Ersehnte, der eine rechte Oper zugleich dichten und setzen wollte, wenn er auch versuchte, sich eigene Texte zu machen. Über Versuche kamen auch die anderen musikalischen Romantiker nicht hinaus, mit Ausnahme von Lortzing, dessen eigentliches Schaffen sich aber der komischen Oper zuwandte.

Der Dichter in Hoffmanns Zwiegespräch ist als ein ernst zu nehmender Künstler aufzufassen und nicht auf die gleiche Stufe mit den meisten zu Operndichtern gewordenen Poeten zu stellen. Er hält das Operndichten darum „für die undankbarste Art von der Welt", weil der Musiker zu viele Forderungen an die Gestaltung des Textes hat, die sich aus den Gesetzen und der Architektonik seiner Kunst ergeben; weil er oft die schönsten Verse verunstaltet, die herrlichsten Worte verändert, oft sogar den ganzen Stoff für unbrauchbar erklärt. — Hoffmann will an dieser Stelle des Dialoges zeigen, daß ein Operntext unter anderen Bedingungen zustande kommen muß als ein Drama; daß deshalb der Dichter, der nur von seinem Standpunkte aus an einen Opernstoff herangeht, noch lange kein guter Operndichter ist[1]). Wie soll nun, nach Hoffmann, ein Operntext beschaffen sein?

Die Hauptsache ist, daß er aus der Begeisterung heraus geschaffen wird und poetische Wahrheit hat. Ohne diese würde uns das Ganze unwahrscheinlich anmuten. Der Stoff ergibt sich aus Hoffmanns oben gezeigter Grundauffassung des Romantischen. „Der Dichter rüste sich zum kühnen Fluge in das ferne Reich der Romantik." Was das Technische des Operndichtens anbetrifft, so wird verlangt, daß der Dichter uns ein Drama nach allen Regeln seiner Kunst gebe. Besonders auf Klarheit und Deutlichkeit im Aufbau muß er seine Sorge richten; denn die Worte versteht man in der Oper doch schwerer als im Drama. Die

[1]) Vielleicht liegt darin eine Erklärung der Tatsache, daß so vielen, auch bedeutenden Dichtern keine befriedigende Operndichtung gelungen ist. Vgl. Pfitzner, a. a. O. S. 586.

Sprache soll kräftig und bündig sein, ohne Schmuck und Bilder zu enthalten. Dabei macht Hoffman seine Auffassung Metastasios geltend, dessen Texte er wegen der bilderreichen Ausdrucksweise verurteilt. Das den Musiker Anregende und Begeisternde soll in der Situation, nicht in der Schönheit der Worte liegen. Der Operndichter soll nicht mit Worten malen, sondern nur Handlungen ohne Reflexionen geben[1]).

Als Beispiel wird Mozarts „Zauberflöte" angeführt. Hoffmann findet einige Verse darin wohl schlecht und kindisch, erkennt aber den tiefen Sinn, den „wahrhaft opernmäßigen romantischen Stoff", an. Überhaupt erscheinen von seinem Standpunkte aus die Texte zu Mozarts Opern zum mindesten zusagend. — Als Muster eines romantischen Opernstoffes wird Gozzis Märchen „Der Rabe" bezeichnet[2]). Auch Tieck wird als ein Dichter genannt, der sicher eine gute Oper schreiben könnte. Dabei wird auf einen Text von ihm verwiesen, der „wahrhaft romantisch, nur im Stoff überfüllt und zu ausgedehnt" sei[3]).

Als Ergebnis der Hoffmannschen Ausführungen erhalten wir eine Umbildung der ernsten tragischen zur romantischen Oper unter den Bedingungen der romantischen Auffassung der Musik. Die Oper ist eine durchaus ernst zu nehmende Gattung des Dramas. Alle sinnlosen Operntexte werden auf eine niedere Stufe gestellt. Hoffmann gelangt nicht bis dahin, die Einheit von Dichtung und Musik in ihrer Gleichberechtigung für die Oper zu fordern: die Form der Operndichtung wird beibehalten; wohl ging Weber noch einen Schritt weiter, die musikalischen Romantiker konnten trotzdem nicht mehr als eine romantische Oper bewirken; das ersehnte Musikdrama gelang ihnen nicht.

Nach diesem Dialoge hat Hoffmann noch einmal im Zusammenhange über das Operndichten gehandelt: in dem Aufsatze „Kotzebues Opernalmanach".

In diesem Aufsatze wendet er sich gegen die fabrikmäßige Herstellung von Operntexten und ergänzt so die Ansichten des Dialoges, wo er auch unverhüllt gegen die „meisten sogenannten Opern", die nur „leere Schauspiele mit Gesang" seien, zu Felde

---

[1]) Die Möglichkeit, die Texte auf andere Weise etwas auszuschmücken, zeigt Hoffmann M. S. S. 52.

[2]) Den Hinweis auf Gozzi hat Richard Wagner benutzt: „Die Feen" sind nach einem Gozzischen Märchen gedichtet.

[3]) Vgl. oben S. 7 und unten II. B.

gezogen war. Mit beißender Ironie wird Kritik an den Machwerken des Herrn von Kotzebue geübt und dabei mit großer Feinheit eine Reihe von Typen vorgeführt, die im Opernwesen eine Rolle spielen.

Aus diesen Charakteristiken heraus sind fast alle zukünftigen Behandlungen der Streitfragen der Oper zu verstehen, besonders die Aufsätze in den führenden musikalischen Zeitschriften bis zum Jahre 1850, die sich mit dem Verhältnis von Dichtung und Musik in der Oper beschäftigen[1]).

An grundlegenden Erörterungen, die das im Dialog Gesagte ergänzen, sind noch zwei Stellen hervorzuheben:

1. Es wird bewiesen, daß Kotzebue von dem eigentlichen Wesen der Oper nichts aufgegangen ist, aus der Vorrede zu des Dichters „Gespenst", wo „er sich bemüht habe, das Unnatürliche des Singens aus dem Theater zu verbannen und den Gesang allemal auf diese oder jene Weise gehörig zu motivieren"[2]).

2. Die Feststellung, Kotzebues sämtliche sogenannten Opern seien einst Lustspiele gewesen, führt Hoffmann zu Gedanken, die über jene des Dialoges hinausgehen und stark in die Zukunft weisen. Er legt dar, daß auch die Form der Oper durch ihr Wesen bestimmt ist, daß „die ganze szenische Anlage und Einrichtung" die effektuierende Entwicklung des musikalischen Stoffs, aus dem die Oper sich erzeugt, beabsichtigen und befördern muß"[3]). Die Arien, Chöre, Terzette dürfen nicht aus dem Ganzen herausfallen, die „lange, geschwätzige Prosa", stört die Einheit: so erscheint Hoffmann also an dieser einzigen

---

[1]) Vgl. besonders Gottfr. Webers „Cäcilia" u. a. Bd. II, 233; III 15; V, 49 und 271; VI, 1; VII, 71, 135—182. Allgemeine Musikal. Zeitung (Leipzig), Jahrg. I („Gedanken über die Oper"), X, 337 und 359; XIX, 137; XXXV, 233; XXXVI, 49; XL, 59, 585; XLV, 33. Vgl. auch „Stimmen aus der Vergangenheit" (Bayreuther Blätter, XXXIII).

[2]) „Unter dem Natürlichen oder Unnatürlichen auf dem Theater kann doch wohl keiner, und auch nicht Herr v. Kotzebue, etwas Anderes verstehen, als (unter ersterem) jene innere poetische Wahrheit, die den Zuschauer unwiderstehlich ergreift, kurz, recht eigentlich jene Illusion bewirkt, nach der die Dichter streben."

[3]) Von hier aus wäre nur noch ein Schritt gewesen zur Umgestaltung der überkommenen Opernform; aber Hoffmann sucht die letztere mit seinen Einheitsforderungen zu verbinden; vgl. die Entstehungsgeschichte der „Undine".

Stelle als Vertreter eines neuen einheitlichen Stiles für die Oper.

Die tiefere geschichtliche Begründung seiner Theorien findet sich in dem Aufsatze „Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper »Olympia«“, worin er die Gelegenheit wahrnimmt, die Bedeutung Glucks und Mozarts voll zu würdigen, und zwar vom musikgeschichtlichen und kulturellen Standpunkte aus[1]), während er sie künstlerisch in seinen Novellen[2]) verherrlichte. Hier tritt er erst gegen Rossini, als dem Vertreter des Leichtsinns und der unwahren Kunst, auf, um dann die Verschiedenheit Spontinis von seinem Landsmann zu zeigen. Über Hoffmanns Stellung zu Spontini herrscht noch keine vollständige Übereinstimmung[3]). So berechtigt seine Spontinibegeisterung[4]) im Verhältnis zur Wertung von anderen Machwerken auch gewesen sein mag, sicherlich hat sie dazu beigetragen, das Verständnis für denjenigen, der die Hoffmannschen Anregungen erfüllen sollte, zu erschweren. Man kann sich kaum größere Wesensgegensätze denken als sie Weber und Spontini zeigten: so tritt gleich im Anfang der Geschichte der romantischen Oper ein Zwiespalt zutage. Durch äußere und zeitliche Umstände werden die für einander zu gemeinsamem Wirken Bestimmten getrennt. Von Weber konnte Hoffmann nur noch den Freischütz hören und beurteilen, also den ersten größeren Erfolg der von ihm begründeten Kunstgattung erleben. In seiner eingehenden Kritik des Werkes tut er die Dichtung wegen ihres Zusammenhanges mit der Schicksalstragödie ziemlich verächtlich ab, ohne etwas von tieferem romantischen Gehalt darin zu suchen. In Hinsicht der Musik dagegen erkennt er an, „daß seit Mozart nichts Bedeutenderes für die

[1]) Vgl. bes. M. S. S. 288: „Gluck aus der Tiefe seines ernsten deutschen Geistes . . .“; S. 289 Gluck und Piccini; S. 290: „Mozart, der Shakespeare der Musik . . . wurde der unnachahmliche Schöpfer der romantischen Oper . . .“

[2]) Musikalische Novellen (Istel) bei Reclam. Der „Don Juan“ auch in Kochs Auswahl von Hoffmanns Schriften in Kürschners Nationalliteratur.

[3]) Schaeffer, a. a. O. S. 64; Kroll, a. a. O. S. 62; von der dort angeführten Literatur besonders H. v. Müller, Hoffmann contra Spontini (Die Musik, VII, H. 6); ferner W. H. Riehl, a. a. O.: „ Der musikalische Dramatiker des französischen Kaisertums: Gasparo Spontini.“

[4]) „Gruß an Spontini“, Berlin 1820.

deutsche Oper geschrieben sei als Beethovens Fidelio und dieser »Freischütz«".

Durch Hoffmanns im ganzen etwas kühles Verhalten erfuhren jedenfalls die persönlichen Beziehungen zwischen ihm und Weber eine empfindliche Störung[1]). Für den jüngeren Musiker muß dies um so schmerzlicher gewesen sein[2]), als auf ihn Hoffmann von allen Romantikern wohl den stärksten Einfluß gehabt hat, nicht nur der Dichter, sondern auch der Musikschriftsteller und Komponist. Das letztere beweist Webers ausführliche Besprechung der Hoffmannschen Undine[3]), die in mehr als einer Hinsicht denkwürdig ist.

Weber sieht in Hoffmanns Oper die Einheitlichkeit des Kunstwerkes bis zu einem gewissen Grade erfüllt und erklärt, an Hoffmanns Bestrebungen anknüpfend: „Es versteht sich von selbst, daß ich von der Oper spreche, die der Deutsche will: ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinanderschmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend — eine neue Welt bilden." So berühren sich die beiden musikalischen Romantiker vor allem in ihren Anschauungen vom Wesen der Oper; sie stimmen überein in der Kampfesstellung, die sie dem üblichen Operngetriebe gegenüber behaupten; sie streiten gegen die Vorherrschaft der italienischen Oper in Deutschland. Sie zeichnen sich beide aus durch den heiligen Ernst, mit dem sie ihre Aufgabe und künstlerische Sendung auffassen. Auch in ihrem äußeren Lebensgange zeigen sich Ähnlichkeiten[4]). Beide führten in der ersten Hälfte ihres Lebens ein unstätes Wanderleben durch das ganze Vaterland. Beide waren als Theaterkapellmeister tätig und behielten stets Fühlung mit der Bühne. Beide ließen die literarischen Strömungen ihrer Zeit auf sich wirken. Sie unterscheiden sich vor allem in ihrer

---

[1]) Vor kurzem wurde eine dritte Freischützbesprechung (die erste war ein „Vorläufiger Bericht über C. M. v. Webers »Freischütz«") aufgefunden (Vossische Zeitung, 7. Juli 1821), in dem Hoffmann Weber zu besänftigen suchte. Die Publizierung ist noch nicht wieder erfolgt.

[2]) Vgl. M. M. v. Weber, C. M. v. Weber, Leipzig 1864, II, 324 f.

[3]) Aus dem Jahre 1817, zuerst erschienen in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung", 1817, Bd. 19, S. 201 ff.

[4]) F. W. Jähns, Weber, Eine Lebensskizze, Leipzig 1873; H. Gehrmann, Biographie Webers, Berlin 1898.

späteren Entwickelung, die Hoffmann ganz zum Dichter, Weber ganz zum Musiker machte. Hoffmann war theoretischer veranlagt als Weber, bei dem sich alle Schriftstellerei aus seiner praktischen Tätigkeit ergab. Jener schrieb mehr für Gebildete und Gelehrte in engem Kreise, dieser wandte sich mit seinen Schriften geradezu an die große Menge, an das Publikum[1]). Noch stärker als bei Hoffmann tritt bei ihm das Bestreben hervor, die soziale Stellung des Musikers zu heben, die äußere Würde des Künstlers, entsprechend der inneren, anerkannt zu wissen[2]). Er selbst bietet das Beispiel eines vielseitig gebildeten, geistig angeregten Mannes, der mehr als bloß Musiker ist. Vielfach trieb ihn das Leben in Deutschland und Österreich umher, und seine letzten Tage mußte er fern von der geliebten Heimat verbringen. Durch mancherlei äußere und innere Kämpfe hatte er sich hindurchzuschlagen, bis er, gefestigt, als erster großer Organisator der deutschen Oper in Dresden einen Wirkungskreis von längerer Dauer fand. Mit der Nation und ihrem Wohl und Wehe stand er in stetiger Berührung, und seine patriotischen Lieder (Körners „Leier und Schwert") gaben der Volksseele den beredtesten Ausdruck, sodaß Richard Wagner ihn mit Recht als den deutschesten Musiker bezeichnet, der je gelebt.

Eine zusammenhängende theoretische Darstellung des Opernproblems finden wir bei Weber nicht. Seine Gedanken sind in seinen Schriften verstreut, oft an Stellen, wo man sie kaum vermutet. Früh schon tritt sein Bestreben zutage, durch literarische Einführungen in Kunstwerke das Publikum zu tieferem Genießen zu erziehen. Die Gelegenheit dazu bot sich ihm in Prag und vor allem in Dresden. Aus dem Vorwort zu seinem Werke[3]), das er mit einer Berufung auf Schiller und Goethe einleitet, geht das Verlangen hervor, nicht nur sein, sondern auch seiner Mitmenschen Leben durch die Kunst zu einem höheren und

[1]) Sämtliche Schriften von C. M. v. Weber. Kritische Ausgabe von Georg Kaiser, Berlin 1908. Weiterhin angeführt als „Kaiser".

[2]) Kaiser, S. 9—54: Literarische Arbeiten zur Organisation musikalischer Anstalten und zur Hebung des Musikerstandes.

[3]) „Dramatisch-musikalische Notizen. Als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurteilung neu auf dem Landständischen Theater zu Prag erscheinender Opern zu erleichtern."

besseren zu gestalten, ein Wunsch, der auch seinen Roman „Tonkünstlers Leben“ durchzieht. „Eine heilige Wahrheitsliebe“ macht Weber sich zum ersten Gesetz; er ist sich seiner Verantwortung voll bewußt. Von den besprochenen Opern sind die meisten ohne Bedeutung für die Zukunft geblieben, ausgenommen der „Faust“ von Spohr; dennoch sind in fast allen Einführungen wichtige allgemeinere Fragen erörtert. In Dresden setzte Weber seine reformatorische Tätigkeit in verstärktem Maße fort: er wurde unter harten Kämpfen und Mühen der Schöpfer einer deutschen Opernbühne im Gegensatz zur italienischen[1]). — Die in Prag begonnenen „Dramatisch-musikalischen Notizen“ werden fortgeführt und bringen gleich in der Einleitung Webers eigentümliches Streben zum Ausdruck.

„Die Kunstformen aller übrigen Nationen haben sich von jeher bestimmter ausgesprochen als die der Deutschen. Der Italiener und Franzose haben sich eine Operngestalt geformt, in der sie sich befriedigt hin- und herbewegen. Nicht so der Deutsche. Ihm ist es rein eigentümlich, das Vorzügliche aller übrigen wißbegierig und nach stetem Weiterstreben verlangend an sich zu ziehen: aber er greift alles tiefer. Wo bei den anderen es meist auf die Sinnenlust einzelner Momente abgesehen ist, will er ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile sich zum schönen Ganzen runden und einen.“

Die Unterschiede des deutschen vom italienischen Opernkomponisten hat Weber dann in seiner Besprechung der „Bergknappen“ von Hellwig noch weiter ausgeführt, immer das tiefere Ringen des Deutschen im Hinblick auf die Oper betonend. Auch diesen Zug teilt er mit Hoffmann und den nachfolgenden Romantikern, wie immer wieder hervorgehoben werden muß, um diese Männer nicht mit den üblichen Theaterkomponisten und -kapellmeistern der Zeit zusammenwerfen zu lassen. — Die letzte Einführung, die Weber in Dresden schrieb, war die zu des jungen Marschners Oper „Heinrich IV. und d'Aubigné“ (1820); sie zeigt eine wohltuend berührende Anteilnahme an dem Manne, der Webers fähigster Nachfolger in der dramatisch-romantischen Komposition werden sollte. Die ganze Ent-

---

[1]) Nachdem Marschner als Nachfolger Webers in Dresden abgelehnt war (1826), folgte als zweiter deutscher Kapellmeister K. G. Reissiger, neben diesem später Richard Wagner. Was Weber für Dresden war, wurde Marschner für Hannover, Spohr für Kassel und bis zu einem gewissen Grade Lindpaintner für Stuttgart.

wickelung der romantischen Oper konnte Weber nicht mehr miterleben; doch hat er zwei ihrer Hauptwerke, Hoffmanns „Undine“ und Spohrs „Faust“ vollauf gewürdigt und wenigstens Marschners Jugendwerk in die Öffentlichkeit einführen können. Zu denken gibt es, daß gerade die Besprechung der „Undine“ ihn veranlaßt hat, die ausführlichen Erörterungen über das Opernproblem aus dem leider Bruchstück gebliebenen Roman „Tonkünstlers Leben“ in die Kritik hinüberzunehmen (s. auch S. 25).

Auch wenn der Roman vollendet worden wäre, würde er sich uns nur als ein buntes Durcheinander von Fragmenten darstellen, als ein Erzeugnis echt romantischen Geistes voll Laune, Beweglichkeit und sprunghaftem Wesen. Weber schrieb sichtlich unter Hoffmanns und Tiecks Einfluß, wie auch aus einem Briefe an Rochlitz hervorgeht[1]). Persönliche Bekenntnisse stehen neben Gesprächen über die geliebte Kunst fantastische Szenen neben witzigen satirischen Ausfällen gegen Kunstphilister und Publikum. Das Opernproblem wird zweimal ausführlicher behandelt, zuerst in Dialogform, dann in einer dramatischen Satire. Weber strebt bewußt das Gesamtkunstwerk in der Oper an. Kühn sagt er: „Der Deutsche will“ und glaubt damit dem allgemeinen Verlangen, eine deutsche Oper zu schaffen, Ausdruck zu geben. In der Besprechung eines Meyerbeerschen Werkes („Emma di Resburgo“) findet sich in aller Schärfe die Unterscheidung der romantischen Richtung von allem nicht nationalen Kunstwirken. Weber hofft und wünscht, daß Meyerbeer „ins deutsche Vaterland zurückkehre und mit den wenigen die Kunst wahrhaft Ehrenden auch mit fortbauen helfen wolle an dem Gebäude einer deutschen Nationaloper, die gern von Fremden lernt, aber es in Wahrheit und Eigentümlichkeit gestaltet wiedergibt, um uns so endlich auch den Rang unter den Kunstnationen festzustellen, dessen unerschütterlichen Grund Mozart in der deutschen Oper legte“.

Von der Oper verlangt Weber in voller Übereinstimmung mit Hoffmann, daß sie innerlich wahr sei, ein Ganzes bilde, nicht stofflich, sondern künstlerisch wirke, im Gegensatz zu

[1]) Vom 4. Februar 1816 (aus Prag): Apropos, haben Sie die Phantasiestücke von Hoffmann (vier Teile) gelesen? Ich finde viel Treffliches . . . darin . . . Bei der Gelegenheit ist die Lust, mein Künstlerleben wieder vorzunehmen, lebendig in mir erwacht . . . “

einem Knall- und Effektstück, das ohne dauerndes Leben nur einmal Gefallen erregt. Vom Drama im allgemeinen geht Weber in seinem Gespräche mit dem Freunde und Dichter Diehl aus. Der Oper bieten sich nun besondere Schwierigkeiten dar: „meistens entscheiden einzelne liebgewonnene Musikstücke den Beifall fürs Ganze". Dieses Ganze besteht wiederum aus Ganzen, da „jedes Musikstück durch den ihm zukommenden Bau als ein selbständig organisch in sich abgeschlossenes Wesen" erscheint und doch „als Teil des Gebäudes in der Anschauung desselben" verschwinden soll. Hier faßt Weber das Problem an seiner tiefsten Stelle; er geht über Hoffmann hinaus in dem Augenblick, wo er den Zwiespalt zwischen dem Wesen des Dramas und dem Wesen der Musik (als einer festen, bestimmten Gesetzen folgenden Kunst) aufdeckt[1]). Er wiederholt seine Ansichten gerade bei der Würdigung der „Undine" Hoffmanns, weil er in diesem Werke etwas anderes als die übliche Oper sieht. Er findet jedoch keine Lösung der Frage, wenigstens nicht in seiner Theorie, denn er fährt fort: der allgemeine Ausdruck der Musik hilft uns über die Schwierigkeiten hinweg. Damit verläßt er den Weg der verstandesmäßigen Betrachtung und gibt seinen Gefühlen freien Lauf. Als Romantiker hält er die Musik in ihrer Sprache für ein Geheimnisvolles, das in der Liebe alle Gegensätze vereinigt: „Das Wogen und die widerstrebenden Naturen des Zornes, der Liebe, des wonnigen Schmerzes, wo Salamander und Undinen sich umarmend ineinanderfließen, sind hier vereint. Die Wahrheit dieser musikalischen Rede, erscheine sie unter welcher neuen ungewöhnlichen Form sie wolle, behauptet doch endlich siegend ihr Recht." — Weber hat das zwiespältige Wesen der Oper gezeigt und geht darin weiter als Hoffmann; die notwendige Folgerung zieht auch er nicht und kommt nur zu einer eigentümlich vertieften Auffassung der Musik im Dienste des Dramas wie jener.

Die folgenden Auseinandersetzungen zielen mehr auf Einzelfragen, zum Teil rein musiktheoretischer Art, hin[2]). Auf

[1]) Bezeichnend dafür sind die Worte: „Das Handelnde oder der Stillstand der Leidenschaft als Vorwurf der Musik". Vgl. auch v. d. Pfordten, Musikalische Essays, München 1897.

[2]) Über die Sprache der Operndichtung hat Weber sich meist bei praktischen Gelegenheiten geäußert, besonders in einem Brief an den Oberondichter Planché

Spontini und Rossini als Vertreter der französischen bezw. der italienischen Oper fällt ein Licht; ihre Stellung und ihr Einfluß auf das Kunstgenießen des Publikums werden erörtert. — Die Kapuzinerpredigt aus „Wallensteins Lager“ wird in geistreicher Art zur Verspottung der Mißstände des Opernwesens umgestaltet. Bedeutend erweitert wird die Satire dann in dem Aufzuge beim Maskenfeste, wo in drei Vorstelluugen die große italienische, die große französische und die deutsche Oper auftreten und glänzend parodiert werden[1]). Der Hanswurst preist die Vorzüge der fremden Kunsterzeugnisse in wohlgesetzten Versen, die voll sind von Anspielungen auf ihre Äußerlichkeit und den verdorbenen Geschmack der Leute. Dann werden die Opern selbst in ihren typischen Gestalten vorgeführt. Der Hanswurst faßt in einem Epilog jedesmal die Vorzüge zusammen, die sich in Wahrheit als Mißstände übelster Art entpuppen.

So wird das Überwuchern der Melodie im Drama verurteilt; die nur äußerlich verwendete Kehlfertigkeit der Sänger verworfen; auf die Abhängigkeit des Komponisten von der Willkür der Primadonna hingewiesen, die sich um die innere Wahrheit verzweifelt wenig kümmert, ein Mißstand, unter dem Weber selbst noch zu leiden hatte; bei der französischen Oper auf ihre Gespreiztheit und Unnatürlichkeit aufmerksam gemacht.

Die deutsche Oper wird äußerst treffend auf andere Weise eingeführt als ihre beiden Rivalinnen; die letzteren sind ja gefestigt und brüsten sich im Vollbewußtsein ihrer anerkannten Stellung. Sie aber soll noch geschaffen werden, und der Hanswurst erzählt in gequälter Prosa von ihren Leiden und Kämpfen. Aus Webers Worten geht auch hier, mitten im Scherz, hervor, daß er die Zeit für gekommen hielt, die eine deutsche Oper

(19. Februar 1826): . . . „der Komponist gibt auf den Ausdruck des Gefühls mehr als auf bildliche Redeweise, den ersten mag er entwickeln in allen seinen Abstufungen, aber Verse wie „wie der Tropfen in der Tulpe taugetränktem Liebesschoß“ (u. a. m.) . . . dürfen nur einmal gesagt werden . . . “

[1]) Auch diesen Zug teilt Weber mit Hoffmann und den musikalischen Romantikern, daß er das Fremde und Seichte, insofern es dem eigenen Streben schadet, in beißender Ironie, dabei jedoch mit bitterstem Ernst geißelt. Daß Kotzebue dabei nicht zu kurz kommt, ist beinahe selbstverständlich. Vgl. besonders die Besprechung der „Deodata“ (Kaiser, S. 115 ff.) vom Jahre 1811: „In diesem Produkte hat Herr v. Kotzebue ein würdiges Seitenstück zu seiner früheren Oper „Des Teufels Lustschloß“ geliefert, in dem es womöglich noch bunter drunter und drüber geht“; ferner im „Roman“ S. 490 u. ö.

brauchte und begründen konnte. „Vergebens ziehen die Herren Verarbeiter bald der französischen, bald der italienischen Oper einen Rock aus, um sie damit zu schmücken, das paßt alles hinten und vorn nicht. Und je mehr frische Ärmel eingesetzt, Schleppen beschnitten und Vorderteile angenäht werden, je weniger will es halten.“ Wenn auch die „romantischen Schneider“ auf die „glückliche Idee“ gefallen sind, einen „vaterländischen Stoff zu wählen, so zeigt sich in dem so entstandenen Werk „Agnes Bernauerin, romantisch-vaterländisches Tonspiel“, das nun zur Aufführung gelangt, dennoch ein Übermaß an Unklarheiten, Auswüchsen und in schlechtem Sinne opernhaften Mißbildungen, durch die uns offenbar wird, wieviel noch bis zur Vollendung geschehen müsse. Das Weber hier mit tiefem Ernste spottet und mit ganzem Herzen bei dieser Szene ist, geht aus dem letzten Epiloge des Hanswurst hervor. Trotz aller Schwächen liegt etwas in diesem vaterländischen Spiele, das dem Auge Tränen entlockt, und daß sich der Seele die unbestimmte Ahnung von etwas Großem auftut.

„Und Du, deutsche Kunst, schwächst im unschlüss'gen Treiben,
Was Göttliches Dir nur vor allen verliehen,
Erkenntnis und Anstoß aus Fremden zu ziehen.
Das hast Du mißbraucht in der eigenen Kraft,
Die herrlich und rein aus sich wirket und schafft.
Wenn frei von der Nachäffung eitelem Streben
Sie tragen will göttlichen Stoff in das Leben.“

Das Publikum aber versteht diese Worte und ihren Sinn nicht; es schreit nach seichter Unterhaltung, worauf der Hanswurst schnell in seinen alten Ton verfällt und den Leuten die Erfüllung ihres Wunsches verspricht. Ja, er bittet noch um Entschuldigung, daß ihn „eine Art Volkstum“ ergriffen hätte:

„Bin so dumm gewesen, zu früh zu kommen,
In zehn Jahren wird's vielleicht besser genommen.“

Die Menge ist noch nicht reif für ein echt-nationales Kunstwerk. Sie urteilt ohne Überlegung nach ihren augenblicklichen Bedürfnissen; und so wie sie ist das Publikum aller Orten und Zeiten. Nur der Geist Weniger kann den Künstler in seinem Ringen begreifen. Vor allem aber muß ihn selbst der Glaube au seine Sendung, die Überzeugung von der notwendigen Wahrheit seines Strebens durchdringen.

Was in der Satire angedeutet wurde, das führte Weber mit größter Anstrengung und Begeisterung in der Tat aus, als er

seine „Euryanthe“ schuf. Gerade dieses Kunstwerk war es, das den dritten der romantischen Schriftsteller und Dichtermusiker zu erneuten Reformversuchen anregte. Robert Schumann sagt nach einer Aufführung der Euryanthe (23. September 1847): „Geschwärmt haben wir, wie lange nicht . . . Es ist Herzblut, sein edelstes, was er hatte; ein Stück Leben hat ihm die Oper gekostet — gewiß. Aber auch unsterblich ist er durch sie“.

So wirkte Weber auf den reifen Schumann, der sich auf der Höhe seiner Künstlerschaft dem Opernproblem mit allem Ernste zuwendet, und steht in dieser Hinsicht vermittelnd zwischen dem ersten und letzten der musikalischen Romantiker. Unmittelbar hat Hoffmann in anderer Weise auf Schumann Einfluß geübt, indem er den Apostel Jean Pauls zum musikalischen Verkündiger seiner Phantasiegestalten werden ließ[1]). Was Schumann aber mit seinen beiden Vorkämpfern verbindet, ist das bewußte Aufnehmen ihrer Bemühungen für deutsche Art und Kunst durch das Mittel öffentlicher Schriftstellerei. Waren Hoffmann und Weber als Mitarbeiter großer musikalischer Zeitschriften tätig, so wurde Schumann der Gründer eines eigenen Organs, der „Neuen Zeitschrift für Musik“. Wieder ist zu betonen, daß das Ergebnis dieser Versuche auch von Schumann nicht als ein rein musikalisches bezeichnet wird: „Die Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst . . . mag als das letzte Ziel unserer Bestrebungen angesehen werden“, schreibt er im Jahre 1839. Daß er dabei den Kampf gegen das Fremde fortsetzt, versteht sich von selbst; besonders wendet er sich gegen Rossini und stellt ihm als Antipoden geradezu Weber gegenüber[2]). In dem romantischen Davidsbunde stellt er sich eine geistige Vereinigung mit seinen großen und verehrten Meistern und Freunden her und verschafft sich als Ideal, was ihm das Leben versagt hat[3]). Dem Opernwesen gegenüber nimmt er,

[1]) Über Schumanns Verhältnis zur Literatur vgl. Istel S. 54 f. und v. d. Pfordten (a. a. O.).

[2]) In einem Aufsatz aus dem Jahre 1839 „Sonaten für das Klavier“ heißt es bei einer Betrachtung der „schlaffen“ Periode 1820—1830: . . . „wo die eine Hälfte der musikalischen Welt noch über Beethoven nachsann, während die andere in den Tag hineinlebte, wo nur der einzige Deutsche C. M. v. Weber dem eindringenden lockeren Italiener Rossini mit Mühe das Gleichgewicht hielt.“

[3]) Schumann sollte der Schüler Webers werden.

trotz vieler wesentlichen Übereinstimmungen, eine etwas veränderte Stellung ein, als Hoffmann und Weber, wie er auch zeitlich schon der nächsten Generation angehört[1]). Vor allem fehlten ihm und Mendelssohn die stete Fühlung und Beziehung zu Drama und Theater. Als er selbst eine Oper zustande brachte, hatte die romantische Richtung schon den Höhepunkt überschritten. Hoffmann und Weber waren längst tot[2]), Spohrs und Marschners Meisterzeit war vorüber, und schon hatten sich schwache Nachahmer die romantische Strömung zunutze gemacht und mit Erfolg eine Menge von rein äußerlich romantischen Opern auf die Bühne gebracht. So muß sich Schumann gegen die deutschen Komponisten selbst wenden, da er erkennt, daß sie nur zur seichten Unterhaltung schreiben. Er fordert sie auf[3]), „nur einmal eine recht originelle, einfach tiefe, deutsche Oper" zu schaffen und „den echten Künstler, die echte Bildung" zu zeigen. Er warnt vor dem erneuten Eindringen italienischer und französischer Truppen, die sich der deutschen Bühne bemächtigen könnten. Und er selbst strebt mit ganzer Kraft nach der deutschen Oper und schreibt am 1. September 1842: „Wissen Sie mein Morgen- und abendliches Künstlergebet? Deutsche Oper heißt es. Da ist zu wirken". Aus dieser Stimmung heraus entstand die „Genoveva".

Im Zusammenhange hat sich Schumann nicht über das Wesen der Oper ausgesprochen[4]). Erst Richard Wagner wurde auch theoretisch der Vollender der Hoffmann-Weber-Schumannschen Forderungen und Ahnungen.

Die Musikdramatiker der Romantik, die wir als „schreibende Musiker" bezeichnet haben (s. oben S. 12[1]), nehmen Stellungnahme zu den Fragen, welche die Führer der Bewegung be-

---

[1]) Hoffmann und Weber wurden 1776 bzw. 1786 geboren. Schumann 1810 (Mendelssohn 1809).

[2]) Meyerbeer kam für die deutsche Oper gar nicht mehr in Betracht, und Webers Hoffnungen hatten sich nicht erfüllt (siehe oben S. 24). Bezeichnend ist das Totenkreuz, das Schumann unter die Überschrift „Der Prophet" von Meyerbeer (im „Theaterbüchlein" 1850) macht.

[3]) Bei Gelegenheit der Besprechung von Reißigers „Adèle de Foix" aus dem Jahre 1842.

[4]) Doch finden sich in seiner „Zeitschrift" ausführliche Erörterungen über den Gegenstand; vgl. Neue Zeitschrift für Musik I, 187; VI, 191 ff.; XII, 57 ff. (Dr. E. Krüger), die beiden letztgenannten Abhandlungen sichtlich unter der Nachwirkung Hoffmanns stehend.

handelt haben und verfolgen durch ihre Taten dieselben Bestrebungen. Vor allem sind hier Marschner und Spohr zu nennen. Marschner verfaßte einen Aufruf an die deutschen Dichter und Musiker, um sie zum Schaffen kleinerer, echt deutscher Operetten zu bewegen; er wollte das deutsche Publikum allmählich zur deutschen Oper erziehen.

Spohrs Aufruf an deutsche Komponisten[1]) bezweckte die Verdrängung der italienischen Oper aus Wien, „der Stadt, von der echte deutsche Kunst ausgegangen sei". Er fordert die deutschen Komponisten auf, „sich durch große und zweckmäßige Tätigkeit in Besitz des Opern-Repertoirs zu setzen und alles Fremde nach und nach davon zu verdrängen". Er erkennt die Schwierigkeiten, unter denen ein deutscher Opernkomponist zu leiden hat, in ihrem ganzen Umfange an. Im Gegensatz zu den französischen wimmeln die deutschen Operntexte von Albernheiten. Die Mißstände im Opernwesen (Anmaßung der Theaterdirektoren, Ausnützung des Vertriebes der Partitur, Willkür der Sänger, Mangel an sorgfältiger Einstudierung) lassen das Gelingen und den Erfolg einer Oper oft von Zufälligkeiten abhängen.

Auch Spohr erstrebt die Einheitlichkeit der Oper: „Eine andere Frage ist aber, ob wir Deutsche nicht auch endlich die Oper als Kunstwerk zu größerer Einheit dadurch erheben sollten, daß wir die Dialoge in Rezitative verwandeln. Unmöglich ist es allerdings, Dialoge über triviale, aus dem gemeinen Leben genommene Gegenstände zu komponieren. Eine Oper, in der alles gesungen werden soll, muß erstens eine vom Anfang bis zu Ende poetische Handlung haben, zweitens eine so einfache, daß der Zuschauer durch das, was geschieht, auch ohne den Text zu verstehen, den Inhalt erraten kann. Ferner ist bei einer solchen Oper dafür zu sorgen, daß die Rezitative sowohl wie die Musikstücke nicht zu lang werden, und daß die Akte nicht zu lange dauern; weshalb es vorteilhafter scheint, eine solche Oper anstatt der gewöhnlichen zwei in drei Akte abzuteilen".

Auch in dem Lebensgange der musikalischen Romantiker (in bezug auf die Oper) lassen sich viele Ähnlichkeiten finden[2]).

[1]) Allgemeine musikalische Zeitung, 25. Jahrg. (16. Juli 1823).

[2]) Die persönlichen Beziehungen zwischen den einzelnen musikalischen Romantikern wurden meist nach einem vielversprechenden Anfang getrübt.

Auf Spohrs und Marschners Kapellmeistertätigkeit wurde schon hingewiesen. Beide führten ebenso wie Weber und Hoffmann ein bewegtes Wanderleben durch deutsche Lande, ehe sie zur Ruhe kamen. Gleich Weber hatten Marschner und Mendelssohn unter Spontinis Gewaltherrschaft in Berlin schwer zu leiden. Im Verkehr mit Hof und Intendanz blieben ihnen schlimme Erfahrungen nicht erspart. Ihrer Erbitterung ließen sie, im Gefühle ihrer unverdienten Zurücksetzung, freien Lauf, ohne ihrer Sache durch ihre freimütige Ehrlichkeit immer nützen zu können [1]). Wie ein deutscher Musiker, zugleich ein ganzer deutscher Mann, gerade unter diesen Verhältnissen ein Leben voll Elend und Unglück zu führen hatte, davon gibt das Schicksal Lortzings das deutlichste Bild.

Erst der Folgezeit kam zugute, was alle jene Männer angebahnt hatten.

---

Von Hoffmann und Weber war schon die Rede; Webers Verhältnis zu Marschner wurde immer kühler; mit Schubert entzweite er sich während der „Euryanthenzeit“ in Wien; auch Weber und Spohr waren zu verschiedenartige Naturen, um sich persönlich nahetreten zu können. Nur Karl Löwe (der jedoch als romantischer Musikdramatiker kaum in Betracht kommt) trat in nähere Beziehungen zu Weber, bezeichnete sich sogar als dessen Schüler (Istel, S. 43); Marschner und Schumann verstanden sich leidlich.

[1]) Fünf Briefe Spohrs an Marschner. Mitgeteilt von Edgar Istel (aus der Festschrift zu R. v. Liliencrons neunzigstem Geburtstage). Vom 10. Januar 1830: „ . . . Achtung für das Kunstwerk darf man bei . . . und den meisten Orchesterdirektoren nicht erwarten.“ — Vgl. ferner Webers Brief an Gubitz (in dessen „Erlebnissen“, Berlin 1868, 2. Bd.): „ . . . wenn sie Einem aber im Vaterlande noch das Bischen Ehre abschneiden, da möcht' am Ende der Teufel ein Deutscher seyn!! — man möchte sich zum Fremden wünschen, um geltend zu werden in dem uns stiefväterlichen Vaterlande. — Der Deutsche im redlichen Streben hat stets in seiner Heimath Kämpfe zu überstehen!“ (14. Dezember 1818.) Ebenda S. 202: „Bald, mein theurer Freund, wird man keine Oper mehr für Deutschland schreiben können . . . die Direktionen und der privilegierte Diebstahl —!“ (Dresden, 27. Februar 1825.)

# Lebenslauf.

Als Sohn des Kaufmanns Siegfried Ehrenhaus und seiner Ehefrau Sara, geb. Lewkowitsch, wurde ich, Martin Ehrenhaus, am 18. November 1888 zu Breslau geboren. Nachdem ich die Vorschule der Evangelischen Realschule I am Nikolaistadtgraben besucht hatte, ging ich an das Realgymnasium am Zwinger, das ich Michaelis 1907 mit dem Reifezeugnis verließ.

An den Universitäten Breslau und München studierte ich Neuere Sprachen, Literaturgeschichte und Philosophie, daneben auch Musikwissenschaft. Ich nahm an den Vorlesungen und Übungen folgender Herren Dozenten teil:

*v. Aster, Bohn †, Drescher, Herz, Hönigswald, O. Hoffmann, Kinkeldey, Klaatsch, Koch, Kroyer, Kühnemann, Kükenthal, Kutscher, v. d. Leyen, Lipps, Muncker, Muther †, v. d. Pfordten, Pillet, H. Sachs, Sarrazin, Schick, Siebs, Specht, Stern, Streitberg, Wilhelm, Wobbermin,* sowie der Herren Lektoren *Simon, Stoy, Wells.*

Herrn Prof. Dr. Max Koch danke ich aufrichtig und herzlich für die warme Anteilnahme an meiner Arbeit sowie für seine liebenswürdigen Winke und mancherlei Anregungen.